

LE GRAND
JEU
de
Peter Cattaneo

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec 

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM**

LE GRAND JEU

de PETER CATTANEO

Juin 2000

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 2000 — 00-0088

ISBN 2-550-36348-5

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 2000

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Le grand jeu* a été produit dans le contexte d'une expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin de maintenir un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : *Avant de présenter le film aux élèves, on doit s'assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.*

COORDINATION

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Richard Magnan, consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ
DE CONCERTATION
SUR L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de l'éducation
Ministère de la Culture et des Communications

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Jeannine Champagne, responsable de la programmation
Services éducatifs
Télé-Québec

Béatrice Couillard, déléguée à la diffusion
Société de développement des entreprises culturelles

André Couture, directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Louis Laverdière, producteur
Cité-Amérique

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Luc Paquette, coordonnateur au primaire et
conseiller pédagogique en arts
Commission scolaire de Laval

Margaret Rioux-Dolan, directrice
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM	1
1 La présentation du film	1
1.1 La fiche signalétique du film	1
1.2 Le résumé du film	1
1.3 Les artisans et les artisanes du film	2
2 La musique au cinéma	3
TABLEAU SYNOPTIQUE	5
2 La musique au cinéma (<i>Suite</i>)	11
2.1 L'accompagnement musical des films muets	11
2.2 Les premières tentatives de reproduction du son au cinéma	12
2.3 Du muet au parlant : le chantant	13
2.4 La comédie musicale : la musique comme sujet du film	14
ENCADRÉ : LE VIDÉOCLIP ET LE CINÉMA CONTEMPORAIN	17
2.5 La musique en son <i>in</i> , en son hors champ et en son <i>off</i>	22
2.6 La continuité musicale et la discontinuité de la bande-image	23
2.7 La musique comme élément amplificateur de la structure narrative ou dramatique	24
2.8 La chanson en tant que commentaire de l'image	24
2.9 Le thème (ou leitmotiv) dans la musique de film	25
DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM	27
1 Premier exercice : la musique comme « valeur ajoutée »	27
2 Deuxième exercice : la musique en son <i>in</i> , en son hors champ et en son <i>off</i>	27
3 Troisième exercice : le montage dicté par la musique dans le vidéoclip	28

TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM	29
1 La mise en commun des perceptions des élèves	29
1.1 Le retour sur les exercices proposés	29
2 La thématique du film	29
2.1 La musique comme caractéristique d'un contexte social et culturel	29
2.2 Les différences et préjugés, la tolérance et la solidarité	30
BIBLIOGRAPHIE	31
ANNEXE I : MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE À L'INTENTION DES ÉLÈVES	33
ANNEXE II : FIGURES	45

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 La présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre :	<i>Le grand jeu</i> (version française de <i>The Full Monty</i>)
Pays de production :	Grande-Bretagne
Année de production :	1997
Réalisation :	Peter Cattaneo
Scénario :	Simon Beaufoy
Images :	John De Borman
Montage :	David Freeman, Nick Moore
Décor :	Max Gottlieb
Musique :	Anne Dudley
Production :	Redwave Films
Durée :	1 h 31
Actrice et acteurs principaux :	Emily Woof, Robert Carlyle, Tom Wilkinson

1.2 Le résumé du film

Gary (Robert Carlyle) et Dave (Mark Addy) vivent d'expédients plus ou moins licites depuis qu'ils sont au chômage, l'usine métallurgique où ils travaillaient, à Sheffield en Grande-Bretagne, ayant fermé ses portes. Cette ville est un important centre sidérurgique et métallurgique d'Europe depuis le 12^e siècle. La fermeture de son usine a donc des répercussions dramatiques sur chacun des personnages, qui se retrouvent régulièrement au club de recherche d'emploi et au bureau d'assurance-chômage. Séparé de sa femme, Gary doit trouver l'argent nécessaire pour payer la pension alimentaire de son fils Nathan (William Snape). Dave, quant à lui, éprouve des problèmes conjugaux (panne de désir, impuissance sexuelle) occasionnés par le stress que lui procure sa situation précaire. Gérald (Tom Wilkinson), contremaître à l'usine, cache sa mise à pied à sa femme depuis la fermeture de l'usine, six mois auparavant. Il cherche désespérément du travail afin de maintenir son niveau de vie (son *standing*) et de sauver la face devant sa femme, alors que les autres, désabusés, semblent avoir perdu tout espoir. Lomper (Steve Huison), trompettiste dans la fanfare de l'usine, célibataire et homosexuel, est au bord du suicide, bien qu'il travaille encore à l'usine comme agent de sécurité, surveillant les installations et l'équipement de l'usine désaffectée.

Voyant les recettes engendrées par un spectacle de danseurs nus (*Chippendales*) de passage à Sheffield, les compagnons d'infortune décident de se produire sur scène à leur tour. Sous la supervision de Gérald, qui suit des leçons de danse avec sa femme, ils montent un numéro d'effeuillage (*strip-tease*), osant se dénuder complètement, faisant fi de leur dignité pour subvenir à leurs besoins immédiats.

Après le boum de l'acier, le progrès technique et la modernisation sociale qui suivirent la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'aux années 70, la comédie musicale sert ici à décrire la crise économique et sociale des années 80 et 90, qui débutera sous le règne du gouvernement conservateur de Margaret Thatcher en Grande-Bretagne, et ses répercussions sur la classe ouvrière (représentée par Gary, Dave et Lomper) et la classe moyenne (représentée par Gérald).

Le réalisme social qui caractérise le cinéma britannique contemporain¹ est associé ici à un genre cinématographique largement révolu de nos jours, mais qui marqua l'âge d'or du cinéma hollywoodien classique des années 30 à 50, soit la comédie musicale. Traitant de la dignité (plus que de la nudité) humaine², *Le grand jeu* aborde le thème du désespoir qui s'installe dans le contexte socioéconomique contemporain et celui de la survie dans la solidarité, l'entraide et la fraternité, par-delà la division des classes sociales et la différence d'orientation sexuelle. Le film lutte ainsi contre les préjugés en montrant la tolérance et le respect de l'autre.

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Peter Cattaneo : Cinéaste britannique, diplômé du Royal College of Art en 1989, il travaille à des émissions de télévision dans la première moitié des années 90 et réalise des films publicitaires et un vidéoclip. En 1990, il réalise un court métrage intitulé *Dear Rosie*, qui lui vaut une nomination aux Oscars (*Academy Awards*) à Hollywood. Il obtient par la suite un franc succès au niveau international, en 1997, avec *Le grand jeu* (*The Full Monty*, expression qui signifie « être totalement nu » ou « se déshabiller complètement »). Le film met en scène plusieurs comédiens qui avaient déjà tourné ensemble dans le film *Prêtre* (*Priest*, Grande-Bretagne, 1994), d'Antonia Bird, dont Tom Wilkinson (qui y interprétait le rôle d'un prêtre peu orthodoxe) et Robert Carlyle, qui jouait l'amant d'un jeune prêtre homosexuel, nouvellement arrivé dans la communauté. Premier long

-
1. On peut penser, entre autres, à des réalisateurs comme Mike Leigh, Stephen Frears, Jim Sheridan, Terence Davies, Ken Loach, Neil Jordan, etc.
 2. Précisons que le film, malgré un sujet apparemment scabreux, demeure totalement pudique. Le sujet du film n'est nullement le spectacle racoleur de la nudité masculine, mais plutôt le contexte socioéconomique difficile qui pousse ces hommes, au pied du mur, à faire fi de leur pudeur et de leur dignité, pour quelques dollars de plus.

métrage cinématographique du réalisateur, *Le grand jeu* lui vaut une autre nomination aux Oscars, dans la catégorie « meilleur réalisateur » (*Best Director*).

Robert Carlyle : Acteur d'origine écossaise, né à Glasgow en 1961, il est une des figures marquantes du socioréalisme britannique des années 90. Il interprète en 1990 le personnage principal (Steve) dans un drame social de Ken Loach, intitulé *Riff-Raff* (Grande-Bretagne, 1990), qui aborde les problèmes sociaux et économiques d'ouvriers de la construction. Il joue ensuite un rôle secondaire dans le film *Prêtre*, puis le rôle principal du film *Go Now* (Grande-Bretagne, 1995) de Michael Winterbottom. En 1996, il incarne le personnage psychopathe de Francis Begbie, dans le film britannique *Ferrovipathes* (*Trainspotting*) de Danny Boyle. L'année suivante, il interprète le personnage (plus attachant) de Gary (Gaz) Schofield dans *Le grand jeu*, où il fait équipe de nouveau avec Tom Wilkinson (Gérald).

Anne Dudley : Née en 1956 à Chatam, en Angleterre, ancien membre du groupe britannique Art of Noise, elle travaille à la musique de nombreux films britanniques et allemands, ainsi qu'à la musique de certaines séries télévisées, depuis la fin des années 80. Elle collabore avec plusieurs musiciens, dont Tom Jones, Tina Turner et Malcolm McLaren. En 1988, elle travaille avec le musicien et chanteur Phil Collins (du groupe de rock progressif britannique *Genesis*) à la musique du film *The Buster* (Grande-Bretagne, 1988) de David Green, retraçant l'histoire d'un cambrioleur de train nommé Buster Edward (personnage interprété par Phil Collins lui-même). En 1992, elle dirige la musique du film *Le cri des larmes* (*The Crying Game*) de Neil Jordan (Grande-Bretagne, 1992) et, en 1997, elle compose, orchestre et dirige la musique du film *Le grand jeu*, gagnant d'un Oscar pour la meilleure trame sonore.

2 La musique au cinéma

On fait généralement correspondre l'arrivée du cinéma « parlant », et donc la fin du cinéma dit « muet », à l'année 1927, année du succès sans précédent du film *Le chanteur de jazz*³ (*The Jazz Singer*) d'Alan Crosland, produit par les studios Warner Brothers aux États-Unis. Et pourtant, le cinéma était accompagné de sons (et notamment de musique) dès ses débuts et tout au long de la période du cinéma « muet » (1895-1926). Les projections étaient alors parfois accompagnées du commentaire d'un bonimenteur, c'est-à-dire d'un conférencier qui expliquait les films,

3. Un court extrait du *Chanteur de Jazz* est présenté au début du troisième épisode de la série *Les géants du siècle*, réalisée par Kristof Talczewski (distribuée par Télé-Québec). Les vingt-trois premières minutes du document couvrent la période du cinéma « muet », du *kinéscope* Edison au *Chanteur de Jazz*, en 1927. Pour se procurer ce document, il faut s'adresser au personnel de l'organisation du projet d'éducation cinématographique.

traduisait les intertitres anglais ou lisait les intertitres français (cartons présentant les dialogues et des renseignements narratifs) pour les nombreux spectateurs illettrés de cette époque. Lors de certaines tentatives de sonorisation des films, on a même eu recours aux services d'actrices et d'acteurs cachés derrière l'écran, récitant les dialogues et chantant les chansons des personnages figurant à l'écran⁴.

La musique au cinéma présente diverses fonctions (rythmique, dramatique, narrative, etc.) et elle entretient différents types de rapports avec la bande-image (chevauchement, continuité, etc.). Enfin, la musique devient parfois le sujet même du film (comédies musicales, biographies de musiciens, de compositeurs ou de chanteurs, concerts filmés, vidéoclips, etc.).

Le tableau synoptique suivant présente chacun des aspects abordés dans ce cahier sur la musique au cinéma. Les éléments y sont présentés de façon synthétique. Pour plus de détails et pour des exemples tirés du film, nous vous renvoyons aux sections correspondant à chacun des éléments dans les pages qui suivent le tableau. Par ailleurs, les exemples peuvent être repérés (approximativement, selon les magnétoscopes) à l'aide du minutage (placé entre parenthèses) qui indique leur situation dans le film, à partir du début du générique (qui présente le nom du distributeur du film : Fox Searchlight Pictures).

4. Pour plus de détails sur les débuts du cinéma, nous vous renvoyons au cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Le mécano de la « Général »* de Buster Keaton (États-Unis, 1926).

TABLEAU SYNOPTIQUE

2.1 L'accompagnement musical des films muets

Durant la période du cinéma muet (1895-1926), les projections de films étaient généralement accompagnées de sons produits en direct, notamment par les musiciens dans la salle, soit seulement un pianiste dans les petites salles, soit un orchestre dans les salles plus grandes. La musique accompagnait l'action du film et pouvait apparemment servir à couvrir le bruit du projecteur qui, dans les premières années du cinéma (souvent exploité dans les fêtes foraines et les théâtres de vaudeville), n'était pas isolé dans une cabine de projection séparée de la salle, comme c'est le cas de nos jours.

L'accompagnement musical des films muets se présentait généralement sous la forme d'un flot musical ininterrompu, dont les rythmes et les mélodies servaient (et servent encore aujourd'hui) à caractériser ou à commenter l'action du film, à accentuer l'émotion d'une scène et à assurer ainsi l'identification du spectateur avec les personnages du film⁵.

2.2 Les premières tentatives de reproduction du son au cinéma

Avant même l'arrivée du *cinématographe* des frères Lumière en France en 1895, l'industriel américain Thomas Alva Edison tentait la synthèse de ses deux inventions récentes, le *phonographe* (inventé en 1877, permettant la reproduction du son sur des cylindres) et le *kinétoscope* (rendant possible le visionnement individuel de courtes bandes de pellicule, dès 1891), ce qui lui permit de mettre au point le *kinétophone*⁶, mariant le son et l'image. L'enregistrement du son sur cylindres sera cependant rapidement remplacé par l'enregistrement sur disque, avec l'invention du *gramophone* en 1887 par l'Allemand Berliner.

Cependant, la reproduction du son se butait, à ses débuts, à divers problèmes techniques, dont la synchronisation du son (enregistré sur disque ou sur cylindre) avec l'image et l'amplification du son pour sa diffusion dans des salles souvent très grandes à cette époque. À partir de 1906 environ, certains exploitants de cinéma construisent des salles qui sont de véritables palaces de 1000 à 1200 places, dont le pionnier

-
5. On trouve une illustration de l'accompagnement musical du cinéma muet par un pianiste présent dans la salle de cinéma dans le film québécois de Francis Mankiewicz, *Les portes tournantes* (Canada, 1988). La pianiste Céleste Beaumont (interprétée par Monique Spaziani) s'exerce au piano en accompagnant le film *Le mécano de la « Général »* de Buster Keaton, dont on aperçoit alors des extraits.
 6. Un exemple de film tourné à l'aide du *kinétophone* est présenté au début du document intitulé *L'image et le rêve* (réalisé par Kristof Talczewski et distribué par Télé-Québec).

2.2 (Suite)

du cinéma québécois, Léo-Ernest Ouimet, qui ouvre la première salle permanente de cinéma au Québec, le *Ouimetoscope*, à Montréal en 1906⁷.

Ces problèmes techniques seront résolus une trentaine d'années plus tard, notamment avec la mise au point du son optique (analogique) — la bande sonore est enregistrée par procédé photographique directement sur la pellicule, entre les perforations (petits trous qui bordent la pellicule et qui assurent le défilement intermittent de la pellicule dans la caméra et le projecteur) et la bande-image — et l'amplification électrique du son. De nos jours, le son est enregistré sur la piste sonore optique du film de façon numérique, et bientôt les projections cinématographiques deviendront entièrement numériques, éliminant ainsi définitivement le support traditionnel du film, c'est-à-dire la pellicule (ce qui a déjà été expérimenté aux États-Unis, avec le film de Georges Lucas, *Star Wars, La menace fantôme* (*The Phantom Menace*, États-Unis, 1999).

2.3 Du muet au parlant : le chantant

Michel Marie présente le passage du cinéma muet au cinéma parlant comme une période de transition pendant laquelle il n'est pas rare de voir cohabiter des caractéristiques du cinéma muet (comme les intertitres) et du cinéma parlant proprement dit : « Le célèbre *Chanteur de jazz* qui assure le triomphe du parlant (...) n'est pourtant qu'un film muet de quatre-vingts minutes avec *moins de deux minutes* de paroles synchrones. Toute son organisation dramatique repose sur un grand nombre d'intertitres et une musique d'accompagnement continue qui commente les séquences comme dans la totalité des autres films muets. Le "parlant" pointe son nez par le biais du "chantant"⁸. » On inaugure ainsi le cinéma parlant avec un film dont le sujet et même le titre s'inscrivent dans la catégorie du cinéma « chantant ». Si le cinéma « parlant à 100 p. 100 » s'impose ensuite rapidement, à partir de 1929-1930, le cinéma « chantant » connaît un essor important dans les années 30 à 50, dans un genre cinématographique désormais révolu : la comédie musicale.

-
7. À ce sujet, voir le film québécois de André Gladu, *La conquête du grand écran* (Québec, 1996), qui présente l'histoire du cinéma québécois de ses débuts à nos jours. Voir aussi : Yves LEVER. *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995.
 8. Michel MARIE. « La carpe et le ventriloque », *Du muet au parlant*, Toulouse, Cinéma-thèque de Toulouse, Éditions Milan, 1988, p. 13.

2.4 La comédie musicale : la musique comme sujet du film

La comédie musicale est un genre cinématographique où le spectacle (de musique, de chant et de danse) s'avère l'élément principal et, par conséquent, dans lequel le déroulement de l'histoire est souvent interrompu par des numéros de chant et de danse. Le défi pour la comédie musicale sera de parvenir à intégrer les numéros musicaux au récit, à l'histoire racontée, ce que Jacqueline Nacache souligne, au sujet de la comédie musicale hollywoodienne, lorsqu'elle parle de « (...) l'intégration des numéros musicaux à la continuité narrative⁹. »

Ainsi, plusieurs films présentent une histoire qui se déroule dans le monde du spectacle lui-même, ce qui assure l'intégration naturelle des numéros chantés et dansés au récit. C'est le cas, par exemple, de films comme *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, États-Unis, 1952) de Stanley Donen et Gene Kelly, *Que le spectacle commence* (*All That Jazz*, États-Unis, 1979) de Bob Fosse, *New York, New York* (États-Unis, 1977) de Martin Scorsese ou encore *Le grand jeu*. Ce genre cinématographique s'est développé (au cinéma comme au théâtre) principalement aux États-Unis, mais aussi dans d'autres pays, comme l'Inde et l'Égypte. À l'origine, il s'agissait d'une forme de théâtre ayant acquis sa particularité, en tant que genre, dans les années 20 au théâtre — ce qu'on nomme le *musical* (ou *musical comedy*), mélange de numéros de variétés et de chansons, d'opérette et de musique populaire, dans la tradition du théâtre de vaudeville — et dans les années 30 au cinéma, avec l'arrivée du cinéma parlant.

2.5 La musique en son *in*, en son hors champ et en son *off*

Une des principales distinctions qui caractérisent la musique au cinéma concerne son rapport avec l'image¹⁰. On dira de la musique qu'elle est en **son *in*** (ou son synchrone) lorsque sa source est visible à l'écran, comme lorsqu'on voit, dans *Le grand jeu*, le lecteur de cassettes de Nathan qui diffuse la musique sur laquelle les danseurs nus amateurs font leurs « auditions » puis leurs répétitions. On entend alors la musique et on voit la source sonore d'où provient celle-ci, comme lorsqu'on voit les musiciens de la fanfare de l'usine et qu'on entend la musique qu'ils sont en train de jouer.

La musique est dite en **son hors champ** lorsque sa source n'est pas visible à l'écran, mais peut être rattachée logiquement à l'histoire racontée. La source de la musique se situe à l'extérieur du cadre de l'image (hors champ), mais se trouve dans un espace contigu au champ (le champ étant l'espace visible à l'écran). Par exemple, lorsque les personnages se retrouvent au bureau d'assurance-chômage, on entend la chanson *Hot Stuff* (présentée par l'animateur d'une émission de radio), diffusée par un poste de radio dont on ne voit pas les haut-parleurs à l'écran. Cependant, on peut déduire logiquement leur présence dans la salle d'attente.

9. Jacqueline NACACHE. *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995, p. 93.

10. Pour en savoir plus sur le rapport du son à l'image, voir le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Cyrano de Bergerac* (France, 1990) de Jean-Paul Rappeneau.

2.5 (Suite)

Enfin, la musique est en **son off** lorsque sa source n'est pas visible à l'écran et ne peut être considérée comme faisant partie de l'histoire racontée. Par exemple, le documentaire sur la ville de Sheffield (*City on the move*), qui ouvre le film, est accompagné d'une musique dont on ne voit pas la source (pas plus qu'on ne connaît la provenance de la voix *off* du narrateur qui commente les images documentaires de manière tout aussi empathique que la musique). De plus, la source de la musique ne peut être rattachée logiquement à l'espace de l'histoire racontée¹¹.

2.6 La continuité musicale et la discontinuité de la bande-image

Une des fonctions de la musique au cinéma est d'assurer la continuité du film, en masquant la discontinuité de la bande-image. En effet, un film est constitué d'une multitude de plans disjoints, mis bout à bout au montage et il est courant qu'une pièce musicale, dans un film, se poursuive au-delà de la coupure entre deux plans, donnant ainsi l'impression d'un déroulement continu du film, malgré la fragmentation du montage. La musique sert alors à masquer le montage et à assurer la continuité entre les plans.

Dans *Le grand jeu*, la scène de la répétition générale du spectacle devant la famille de Horse, dans l'usine désaffectée (sur la pièce intitulée *Rock and Roll, Part 2*, interprétée par Gary Glitter), met en jeu ce principe de continuité assurée par la musique. Le montage de la bande-image nous fait passer alternativement de l'intérieur de l'usine au supermarché où travaille désormais Dave, puis de l'intérieur de l'usine à l'extérieur, où on aperçoit une policière qui s'approche et surprend les danseurs presque nus. La fragmentation du montage est masquée par la continuité musicale qui assure un rapprochement, d'une part, entre les danseurs et la policière sur le point de les surprendre et, d'autre part, entre les danseurs et Dave au supermarché.

11. Michel Chion fait plutôt une distinction entre ce qu'il nomme la « musique d'écran » et la « musique de fosse », distinction fondée sur la présence ou non de la source de la musique dans l'histoire racontée, qu'elle soit visible ou non à l'écran : « On appellera *musique de fosse* celle qui accompagne l'image depuis une position off, en dehors du lieu et du temps de l'action. Ce terme fait référence à la fosse d'orchestre de l'opéra classique.

On appellera *musique d'écran*, au contraire, celle qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action, même si cette source est une radio ou un instrumentiste hors champ. » Michel CHION. *L'audiovision*, Paris, Nathan, 1990, p. 71.

2.7 La musique comme élément amplificateur de la structure narrative ou dramatique

La musique est souvent considérée comme un complément de l'image, qui confère une certaine valeur ou un sens particulier à l'image. La musique sert ainsi à accentuer l'effet dramatique ou comique d'une scène, à amplifier l'émotion véhiculée par celle-ci. En ce sens, la musique ajoute une valeur affective ou une signification particulière à l'image, comme le souligne Michel Chion lorsqu'il parle de la notion de « valeur ajoutée » par le son (en général) ou par la musique (en particulier) : « Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage "naturellement" de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule¹². » La musique sert donc très souvent à qualifier l'image, à lui conférer un sens ou une expressivité qu'elle ne possède pas en elle-même au départ. Elle « colore » ainsi l'image d'une valeur affective ou d'un sens particulier.

2.8 La chanson en tant que commentaire de l'image

Dans la musique de film, on accordera parfois une place privilégiée aux **chansons**, comparativement au simple accompagnement musical (qui caractérise, par exemple, le générique d'ouverture du film ou encore la scène de l'enterrement de la mère de Lomper). Si la musique en général peut servir de complément à l'image (par sa « valeur ajoutée »), la chanson peut éventuellement ajouter un commentaire ou un sens particulier à l'image, dans la mesure où les paroles des chansons peuvent être mises en rapport avec l'action qui se déroule à l'écran. Ainsi, dans *Le grand jeu*, le choix des chansons n'est nullement laissé au hasard.

12. *L'audiovision*, p. 8.

2.8 (Suite)

Le titre même de plusieurs des chansons qui composent la bande sonore du film semble particulièrement évocateur. Lorsque les danseurs nus sont interpellés par les policiers, lors de leur répétition générale, l'affaire paraît dans les journaux, de sorte que les citoyens de Sheffield en sont informés. Une fois l'affaire étalée au grand jour, Lomper est l'objet d'une plaisanterie de la part des membres de la fanfare de l'usine, qui interprètent (en répétition et dans l'intention claire de se moquer amicalement de Lomper) une pièce musicale intitulée *The Stripper* (littéralement : le danseur nu). La pièce, interprétée sur la bande sonore du film par Joe Loss et son orchestre, appartient précisément au répertoire des musiques d'effeuillage, comme son titre le laisse entendre explicitement.

2.9 Le thème (ou leitmotiv) dans la musique de film

L'un des motifs musicaux particulièrement utilisés au cinéma est le **thème** (ou **leitmotiv**, mot allemand qui signifie, étymologiquement, « motif conducteur »). Le leitmotiv est une petite figure musicale récurrente, un thème musical relativement court qui revient à plusieurs reprises dans la partition. Il est associé généralement à un personnage (à un lieu, à une situation), dont il constitue la représentation dans la partition musicale du film, comme le précise Jacqueline Nacache : « Le thème est la figuration sonore du personnage : il est donc, toutes proportions gardées, aussi présent dans la partition que le personnage à l'écran¹³. » Un exemple bien connu est le leitmotiv qui caractérise le personnage de Darth Vader dans le film *Star Wars*, c'est-à-dire un son grave, privilégiant les basses fréquences. Au contraire, le leitmotiv qui caractérise les rebelles consiste en une importante orchestration de cuivres, de tonalité aiguë. Par ailleurs, le leitmotiv, qui réapparaît à plusieurs reprises dans un film, est souvent l'objet de variations, de transformations qui correspondent parfois aux divers états du personnage (du lieu, de la situation).

13. *Le film hollywoodien classique*, p. 87. Dans certains films, on utilise délibérément ce procédé sonore qu'est le leitmotiv, comme dans *Le Paltoquet* de Michel Deville (France, 1986), où chacun des personnages possède son thème musical caractéristique. L'entrée en scène d'un personnage est donc systématiquement annoncée ou précédée par une occurrence de son thème musical propre, que Michel Piccoli (sorte de maître de jeu) fait jouer à l'aide d'un tourne-disque.

2 La musique au cinéma (*Suite*)

Il n'existe pas de musique particulière au cinéma, de genre musical autonome propre à cet art. La musique de film emprunte à l'ensemble de la tradition musicale, classique ou populaire, et notamment à la tradition des « musiques à programmes » (musique d'opéra, de ballet, de cirque, de music-hall, etc.). Dans la musique au cinéma, on fera néanmoins la distinction entre une **musique originale**, composée spécialement pour un film donné, et une **compilation**, rassemblant sur la piste sonore du film diverses pièces musicales existantes. *Le grand jeu* intègre ces deux types de musique, utilisant des pièces de musique populaire issues du répertoire disco (par exemple *Hot Stuff*, interprétée par Donna Summer) et des compositions originales d'Anne Dudley, comme la pièce-titre du film, intitulée *The Full Monty*, qui constitue le thème musical principal du film.

Une autre distinction concerne l'opposition souvent radicale, dans la musique de film, entre la **musique classique** et la **musique populaire**. À la musique populaire du film *Le grand jeu*, par exemple (qui comprend plusieurs succès de la musique disco, des airs de tango et de la musique rock), on peut opposer les grandes orchestrations classiques de John Williams — dans *Star Wars* de Georges Lucas (États-Unis, 1977) — ou de Ennio Morricone — dans *Il était une fois dans l'Ouest* (Italie, 1968) et *Il était une fois en Amérique* (*Once Upon a Time in America*, États-Unis, 1983) de Sergio Leone, ou encore dans *Mission* (*The Mission*, États-Unis et Grande-Bretagne, 1986) de Roland Joffé.

2.1 L'accompagnement musical des films muets

Avec l'arrivée du cinéma parlant et la reproduction du son au cinéma, l'accompagnement musical des films est désormais enregistré de façon définitive (sur cylindre, sur disque, sur ruban magnétique, puis directement sur la pellicule, avec l'enregistrement optique du son et, plus récemment, l'enregistrement numérique). L'accompagnement musical des projections ne nécessite donc plus la présence des musiciens dans la salle. Nombre de musiciens qui travaillaient dans les salles de cinéma se sont donc retrouvés sans emploi¹⁴, leur musique ainsi enregistrée devenant reproductible à volonté. La présence des musiciens n'est requise qu'au moment de l'enregistrement de la bande sonore du film. Cependant, on assiste depuis quelques années à un retour à cette pratique de l'accompagnement musical

14. Le film *Les portes tournantes* illustre ce bouleversement des pratiques musicales occasionné par l'arrivée du cinéma parlant. La pianiste de cinéma muet Céleste Beaumont (Monique Spaziani) assiste à la projection du film *Le chanteur de Jazz*, dont le succès met subitement fin à sa carrière de pianiste d'accompagnement. On trouve également une très belle illustration de ce passage du cinéma muet au cinéma parlant dans la célèbre comédie musicale *Chantons sous la pluie*. De plus, l'arrivée du cinéma parlant mit précipitamment fin à la carrière d'actrices et d'acteurs du cinéma muet, à cause de la qualité sonore médiocre de leur voix à l'écran, ce qui est illustré de façon parodique dans le film.

des films muets par un pianiste ou un orchestre. Comme plusieurs établissements dans le monde, la *Cinémathèque québécoise* à Montréal intègre régulièrement à sa programmation des projections de films muets accompagnées par un pianiste présent dans la salle.

2.2 Les premières tentatives de reproduction du son au cinéma

Dès 1908, la firme française Gaumont met au point un procédé d'amplification pneumatique du son, nommé *chronophone*, qui permet de présenter de courts films sonores¹⁵. Dès 1900, le Français Eugène Lauste (ancien collaborateur de Thomas Edison) tenta, pour sa part, d'inventer un procédé d'enregistrement optique du son sur la pellicule. La Première Guerre mondiale mit un terme à ses recherches qui se heurtaient encore au problème de l'amplification du son.

C'est en 1926 que les frères Warner (fondateurs, en 1923, de la compagnie américaine de production Warner Brothers) présentent le premier long métrage sonore, *Don Juan*, d'Alan Crosland, produit à l'aide du *vitaphone*, procédé mis au point en collaboration avec la compagnie américaine Western Electric consistant dans la synchronisation de disques avec le projecteur. Cependant, le film n'était pas vraiment « parlant ». Il était seulement accompagné de musique et de bruitages. C'est l'année suivante, en 1927, que le véritable coup d'envoi du cinéma parlant est donné, avec *Le chanteur de jazz*, réalisé par Alan Crosland avec le même procédé, le *vitaphone*. Notons que la musique de film était déjà disponible sur disque à l'époque, pour les amateurs possédant un gramophone, et elle était aussi diffusée à la radio. De nos jours, la musique de film enregistrée sur disque compact ou sur ruban magnétique (cassette) demeure populaire, comme c'est le cas notamment pour la musique du film *Le grand jeu*. Les spectateurs peuvent ainsi se remémorer un film grâce à sa partition musicale.

La même année (1927), la compagnie américaine de production Fox Films met au point, en collaboration encore une fois avec Western Electric, la reproduction optique du son sur pellicule, par le procédé *movietone*. La piste sonore est ainsi enregistrée, par procédé photographique, sur une bande latérale étroite placée sur le bord de la pellicule, entre les perforations et la bande-image, ce qui élimine le problème de la synchronisation du son avec l'image. Le procédé d'enregistrement et de reproduction optique du son avait été expérimenté dès 1923 par l'Américain Lee De Forest, avec son procédé nommé *phonofilm*. De nos jours, l'enregistrement numérique

15. Au début du document intitulé *L'image et le rêve*, on peut voir une version sonorisée d'un extrait de la pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (soit un extrait de la célèbre « tirade du nez »), produite par la firme française Gaumont dans la première décennie du 20^e siècle.

du son assure une qualité de reproduction sonore supérieure à celle obtenue par les procédés analogiques antérieurs, étant donné la faible dégradation (ou dégénérescence) du son que permet le numérique.

Le son numérique est obtenu par la codification du son original (qui consiste dans la variation de la pression de l'air, soit les ondes acoustiques) en une série de nombres binaires, les octets (*bits* ou *binary digits*, suite de 0 et de 1, qui composent notamment les systèmes informatiques). L'enregistrement du son sur la pellicule s'effectue par une inscription optique (photographique) de l'information en mode binaire, par une série de carrés microscopiques (qui représentent chacun un caractère), opaques ou transparents (laisant passer ou non la lumière jusqu'à la tête de lecture sonore du projecteur). Un faisceau lumineux traversant la piste sonore optique numérique, au moment de la projection, éclaire un capteur muni de plusieurs centaines de cellules sensibles à la lumière (photosensibles) qui convertissent chacun des caractères binaires en impulsions électriques qui permettent de reproduire le son dans les haut-parleurs de la salle.

Les procédés d'enregistrement sonore antérieurs sont dits « analogiques », du fait que le signal qui est enregistré sur le support — que ce soit sur un cylindre, sur un disque de vinyle (microsillon), sur un ruban magnétique ou, par procédé optique (ou photographique) traditionnel, directement sur la pellicule — présente un rapport de proportionnalité (ou d'équivalence) avec le son original. Ce type d'enregistrement analogique offre une moins grande fidélité en ce qui concerne la reproduction du son, occasionnant une dégradation de la qualité du son à chaque étape de la production d'un film, de l'enregistrement du son (lors du tournage) aux copies finales du film. L'enregistrement numérique, par contre, permet notamment de couvrir une plus large gamme de fréquences sonores et il entraîne une dégradation beaucoup moins grande (presque nulle) du son, assurant ainsi une plus grande qualité de reproduction sonore. Le premier film ayant bénéficié de la technique du son optique numérique est *Dick Tracy* (États-Unis, 1990) de Warren Beatty (voir annexe II, figure 1).

2.3 Du muet au parlant : le chantant

Les premiers films parlants sont caractérisés principalement par un accompagnement musical continu et des bruitages, plus que par des dialogues. Ceux-ci s'avèrent difficiles à filmer à cette époque, notamment à cause du bruit important produit par le moteur de la caméra. Pour éliminer le bruit de la caméra, les opérateurs devaient

s'enfermer avec la caméra dans un caisson insonorisé¹⁶. Ce n'est qu'à partir des années 50 que sont mises au point des caméras insonorisées. À la même époque apparaissent les premiers magnétophones permettant l'enregistrement du son en direct, sur ruban magnétique, en synchronisme avec l'image. Parmi les premiers films sonores, on trouve des enregistrements de chansons populaires, des extraits d'opéras, d'opérettes, de comédies musicales ou de pièces de théâtre.

Le passage du muet au parlant impose un nouveau standard en ce qui a trait à la cadence de tournage et de projection des films, qui passe de 16 images par seconde pour les films muets à 24 images par seconde pour le cinéma parlant (approximativement). L'augmentation de la cadence de projection visait à assurer une qualité d'enregistrement et de reproduction sonore suffisante (la cadence de projection de 16 images par seconde était insuffisante pour permettre une reproduction sonore de qualité satisfaisante)¹⁷.

2.4 La comédie musicale : la musique comme sujet du film

Bien que le genre jouisse d'une popularité énorme dans d'autres pays (comme l'Inde, l'Égypte, l'Angleterre ou l'Allemagne), c'est surtout sur la côte ouest des États-Unis, dans les grands studios de production d'Hollywood (les Majors¹⁸), que la comédie musicale acquiert sa notoriété, durant ce qu'on considère généralement comme l'âge d'or du cinéma hollywoodien classique, soit les années 30 et 40. Notons que la comédie musicale se développe surtout durant la grande crise économique des années 30. Elle présente un caractère d'harmonie, gouverné par l'incontournable fin heureuse (le *happy end*), où deux personnages d'abord antagonistes (généralement un homme et une femme) abolissent progressivement les différences qui les séparent et finissent par tomber amoureux l'un de l'autre en triomphant de l'adversité.

Par ailleurs, dans la comédie musicale, la musique et le spectacle sont souvent au centre de l'histoire, cette dernière montrant des artistes en répétition ou en spectacle. Certaines comédies musicales prennent une forme particulière, du type « Montons un spectacle! ».

16. On trouve une illustration comique de cette contrainte de tournage occasionnée par l'arrivée du cinéma parlant dans *Chantons sous la pluie*.

17. Pour plus de détails sur la cadence de défilement des images dans la caméra et le projecteur, vous pouvez consulter l'encadré 2 du cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Le mécano de la « Général »* de Buster Keaton, qui aborde la question de la cadence de tournage et de projection des films.

18. Ce sont, de nos jours, d'imposantes compagnies de distribution de films, détenant le monopole de ce marché. À cette époque, ces compagnies « principales » (les Majors) étaient les cinq plus grands studios d'Hollywood, soit MGM (Metro-Goldwin-Mayer), Paramount, Warner Brothers, 20th Century Fox et RKO (Radio Keith Orpheum).

On y présente une troupe de musiciens, de danseurs ou de comédiens préparant un spectacle, et le récit est généralement agrémenté d'une histoire d'amour qui se développe en parallèle. C'est le cas par exemple des films du danseur, chorégraphe et cinéaste américain Bob Fosse. Dans *Cabaret* (États-Unis, 1972), Liza Minnelli travaille dans un cabaret de l'Allemagne des années 20 et 30, qui voit la montée du fascisme et l'éclatement de la grande crise économique, avec le krach boursier de 1929. Dans *Que le spectacle commence*, Roy Scheider interprète le rôle d'un chorégraphe et cinéaste qui monte un spectacle qui culmine avec la mise en scène de sa propre mort. *Le grand jeu* s'inscrit dans cette tradition, dans la mesure où la trame narrative du film est construite autour de la préparation du spectacle des danseurs nus, image sur laquelle se termine le film.

Le grand jeu fait explicitement référence à la tradition de la comédie musicale à quelques reprises, comme lorsque Gaz se moque des talents de danseur de Gérald en l'appelant (à deux reprises) Fred Astaire (nom du célèbre acteur, danseur et chorégraphe américain, figure majeure de la comédie musicale américaine classique). De plus, lors des « auditions » visant à recruter des danseurs amateurs (à 33 minutes du début du film), Guy (Hugo Speer) — qui devient par la suite le conjoint homosexuel de Lomper — tente d'imiter la pirouette que fait Cosmo Brown (Donald O'Connor) dans un numéro du film *Chantons sous la pluie*, intitulé « Make Them Laugh », où Cosmo fait une culbute arrière en « montant » sur un mur. Cependant, Guy s'écrase au sol, provoquant généralement le rire des spectateurs. Une seconde tentative de la part de Guy, avant la répétition générale du spectacle, donne le même résultat.

Le grand jeu fait aussi allusion à la comédie musicale moderne, en présentant notamment des extraits du film *Flashdance* d'Adrian Lyne (États-Unis, 1983), dont le contexte social est plus près de celui du *Grand jeu* que de celui de la comédie musicale classique, surtout si l'on considère le personnage principal (Alex, interprété par Jennifer Beals), jeune femme de la classe ouvrière (tout comme Gary et Dave) qui rêve d'entrer dans une troupe de ballet classique et d'accéder ainsi à la bourgeoisie, dans la plus pure tradition du mythe américain du succès (*success myth*) qui caractérise le « rêve américain » (*american dream*).

Cependant, la présence de la comédie musicale dans *Le grand jeu* se remarque principalement dans le spectacle que montent les *Chippendales* amateurs, ainsi que dans certains numéros de danse qui ponctuent le film. Par exemple, lorsque les personnages se retrouvent au bureau d'assurance-chômage (à 52 minutes du début du film), dans une file d'attente, on entend la voix (en son *off*) d'un animateur de radio qui présente la chanson *Hot Stuff*. Les personnages se mettent alors à se dandiner au rythme de la chanson, sous le regard amusé de Gary qui se trouve dans une autre file. Le

court numéro se termine lorsque Gérard, dont le tour est venu de se présenter au comptoir, fait un pas de danse, emporté par le rythme entraînant de la chanson. La scène donne ainsi lieu à un court numéro de comédie musicale brillamment intégré au récit.

Malgré le succès fulgurant de certaines comédies musicales contemporaines liées à la vogue de la musique disco de la fin des années 70 et du début des années 80¹⁹, la comédie musicale demeure, depuis les années 60, un genre cinématographique révolu, que l'on évoque parfois avec une certaine nostalgie, comme on évoque un âge d'or mythique. Comme le souligne Jacqueline Nacache, « avec la comédie musicale s'est également éteinte une idéologie du bonheur qui représentait un des aspects les plus puissants de la philosophie hollywoodienne²⁰. »

Parmi les héritiers de la comédie musicale, on trouve certains films d'animation²¹, les opéras filmés²², les opéras rock, genre qui a connu ses heures de gloire dans les années 70²³, les enregistrements de concerts de musique rock²⁴, ainsi que les vidéoclips. On peut mentionner aussi les biographies de musiciens, de compositeurs ou de chanteurs célèbres²⁵.

-
19. Des films comme *La fièvre du samedi soir* (*Saturday Night Fever*, États-Unis, 1977) de John Badham, *Grease* (États-Unis, 1978) de Randal Kleiser, *Flashdance* (dont il est fait mention dans *Le grand jeu*) ou, dans un autre style musical (en l'occurrence le blues), *Les frères Blues* (*The Blues Brothers*, États-Unis, 1980) de John Landis.
 20. *Le film hollywoodien classique*, p. 95.
 21. Surtout les films issus des studios de Walt Disney, de *Steamboat Willie* (États-Unis, 1928) et *Fantasia* (États-Unis, 1940), réalisés par Disney, à des films comme *La belle et la bête* (*The Beauty and the Beast*, États-Unis, 1991) de Gary Trousdale et Kirk Wise.
 22. Par exemple, *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, opéra adapté pour le cinéma par le cinéaste suédois Ingmar Bergman en 1974, *Carmen*, d'après l'opéra de Georges Bizet, adapté par, entre autres, le cinéaste espagnol Carlos Saura en 1983 et le cinéaste italien Francesco Rosi en 1984.
 23. Par exemple, *Tommy* (Grande-Bretagne, 1975) de Ken Russell, d'après l'opéra rock de Pete Townsend et du groupe rock The Who, le film-culte de Jim Sharman intitulé *The Rocky Horror Picture Show* (Grande-Bretagne et Australie, 1975), *Le fantôme du paradis* (*Phantom of the Paradise*, États-Unis, 1974) de Brian De Palma, mélange habile du drame intitulé *Faust* de Goethe et du *Fantôme de l'opéra*, roman de Gaston Leroux adapté à plusieurs reprises pour le cinéma, *Hair* (États-Unis, 1979) de Milos Forman, adaptation cinématographique d'une comédie musicale des années 60, sur fond de guerre du Viêt-nam, *Pink Floyd, The Wall* (*The Wall*, États-Unis et Grande-Bretagne, 1982) d'Alan Parker.
 24. De *Woodstock* (États-Unis, 1970) de Michael Wadleigh à *The Rolling Stones : Live at the Max* (Canada et États-Unis, 1991) de Noël Archambault et David Douglas, tournée de spectacles du célèbre groupe rock, filmée avec le procédé Imax.
 25. *Amadeus* (États-Unis, 1984) de Milos Forman, sur Mozart, *Trente-deux films brefs sur Glen Gould* (Canada, 1992) du réalisateur québécois François Girard, sur le célèbre pianiste canadien, interprète de Jean-Sébastien Bach, *The Doors* (États-Unis, 1991) réalisé par Oliver Stone, sur le célèbre groupe rock, *Le Prodige* (*Shine*, Australie, 1996) de Scott Hicks, etc.

ENCADRÉ

LE VIDÉOCLIP ET LE CINÉMA CONTEMPORAIN

Les vidéoclips sont des courts métrages (d'environ trois ou quatre minutes, en général) qui servent à illustrer une chanson ou une pièce musicale. Alors que la musique au cinéma est habituellement utilisée pour accompagner l'image, à laquelle elle est subordonnée, dans le vidéoclip, les rôles sont inversés. C'est l'image qui est subordonnée à la musique, laquelle est l'élément principal du vidéoclip. L'image sert donc à illustrer ou à accompagner la musique ou les paroles de la chanson. C'est le cas du vidéoclip des Colocs, intitulé *Julie*²⁶, où les images sont l'illustration de la petite histoire (d'à peine quatre minutes) que raconte la chanson.

Par exemple, dès le début du clip, le chanteur raconte sa rencontre avec Julie dans un dépanneur, alors qu'« elle s'achetait une grosse liqueur ». On voit alors Julie, bouteille à la main, dans le décor d'un dépanneur (vraisemblablement filmée du point de vue du commis au comptoir). Lorsque le chanteur mentionne par la suite qu'ils sont « allés au cinéma, pour voir un film de [Francis Ford] Coppola », le décor se déplace (par un procédé d'animation, la pixillation), de sorte qu'on se retrouve derrière le guichet d'un cinéma. Lorsqu'ils décident ensuite d'aller voir le père de Julie, on se retrouve dans le bureau de son père. Julie et son compagnon sont alors filmés du point de vue de son père, représenté par une paire de lunettes, à l'avant-plan, à travers laquelle on voit le couple. Lorsque les paroles rapportent un peu plus loin le fait que « Julie pleurait sur le divan », on aperçoit Julie en gros plan, des fausses larmes coulant à flots de ses yeux. L'image est ici l'illustration littérale (redondante) des paroles de la chanson.

Au-delà de ce principe d'illustration, la fonction des vidéoclips est principalement de nature promotionnelle, c'est-à-dire qu'ils visent à promouvoir un groupe de musiciens dans le but de stimuler la vente de leurs disques. Le vidéoclip est donc fondamentalement un document audiovisuel publicitaire, ce qui explique en partie le fait qu'on voit si souvent les musiciens apparaître dans leurs vidéoclips, dont le but est de nous les faire connaître. C'est précisément le cas dans *Julie*, où on aperçoit les membres des Colocs (instruments de musique à la main) du début jusqu'à la fin.

26. Sur demande, l'organisation du projet d'éducation cinématographique peut fournir une copie du vidéoclip des Colocs.

Malgré sa fonction promotionnelle, le vidéoclip s'est imposé rapidement en tant que lieu de recherche esthétique et d'expérimentation formelle ayant une influence notable sur l'esthétique du cinéma contemporain, en ce qui concerne, entre autres, la fragmentation du montage, l'absence de causalité dans la succession des images et (dans certains cas) dans les relations entre les sons et les images, ainsi que le mouvement généralisé de (et dans) l'image. En ce sens, le vidéoclip (de même que certaines publicités télévisuelles) apparaît comme l'héritier du cinéma expérimental, dont il récupère souvent les procédés techniques et la recherche esthétique. Il s'agit, dans les cas les plus réussis, d'un type de production qui se situe véritablement à l'avant-garde de l'esthétique de l'audiovisuel contemporain.

Bien que la musique soit étroitement associée au cinéma depuis ses débuts, elle entretient d'étroites relations avec un type de film qui est considéré (au même titre que le cinéma expérimental) à certains égards comme le précurseur du vidéoclip, soit le cinéma d'animation. Dès l'époque du cinéma « muet », certains réalisateurs européens ont exploré le cinéma en cherchant à produire des « rythmes visuels », c'est-à-dire un équivalent visuel de la musique, tentant de « rendre les sons visibles ». Dès 1921, l'Allemand Hans Richter (*Rythmus 21*) et, en 1925, le Danois Viking Eggeling (avec sa *Symphonie diagonale*) cherchent à créer des rythmes visuels par l'animation de formes géométriques, dans le courant de l'art moderne qu'on nomme l'abstraction géométrique.

Ces recherches expérimentales seront poursuivies notamment par le Néo-Zélandais Len Lye (*A Color Box*, 1935), pionnier (avec Norman McLaren) de la technique d'animation par grattage et peinture sur pellicule. L'Allemand Oskar Fischinger anime, pour sa part, des formes géométriques de couleur dans *Composition en bleu* (1935) et le Canadien d'origine écossaise Norman McLaren réalise, avec *Synchronie* (1971), une abstraction géométrique où culmine l'expérimentation du cinéaste sur la synchronisation de la musique (créée par McLaren de façon synthétique), des formes géométriques et des couleurs. McLaren est aussi considéré comme un pionnier du vidéoclip, en quelque sorte, à cause de son illustration de chansons populaires et traditionnelles dans les années 40 et 50, à l'Office national du film (ONF), dans une série de courts métrages d'animation intitulée précisément « Chants Populaires ». Il y réalise également, entre autres, *Alouette* (1944), *C'est l'aviron* (1944), *La poulette grise* (1947) et *Le merle* (1958). On peut penser aussi à Walt Disney qui crée, dès 1929, des courts métrages d'animation sur des pièces musicales, ses *Silly Symphonies* par exemple.²⁷ Dans un ouvrage portant sur le cinéma d'animation, le

27. Pour plus de détails sur le cinéma d'animation de Norman McLaren et de Walt Disney, voir le cahier d'accompagnement intitulé précisément *Le cinéma d'animation*.

critique de Cinéma et cinéaste Marcel Jean dit ceci, au sujet du vidéoclip : « On peut affirmer que l'animation est, au Québec, le véritable précurseur de l'industrie du vidéo-clip. Et cela, jusqu'au début des années 80²⁸. » Le vidéoclip des Colocs, *Julie*, s'inscrit précisément dans le courant des vidéoclips ayant recours aux techniques du cinéma d'animation. Il utilise essentiellement la technique de la pixillation²⁹, qui consiste à filmer une scène image par image, en exposant un seul photogramme (une image, soit 1/24 de seconde) à la fois et en déplaçant comédiens et objets entre chaque exposition d'un photogramme. Cette technique entraîne un mouvement saccadé et permet l'animation d'objets, comme les meubles et la marchandise dans le dépanneur, au début du clip, ou les fausses larmes qui coulent des yeux de Julie, dont on voit le visage en gros plan, un peu plus loin dans le clip.

Par l'utilisation qu'il fait de la pixillation, le vidéoclip des Colocs se rapproche du cinéma de Georges Méliès auquel il fait référence. Prestidigitateur et pionnier du cinéma, Méliès a notamment découvert (accidentellement) la technique dite de « l'arrêt pour substitution », arrêtant la caméra en plein tournage pour déplacer des éléments du décor ou des personnages. En reprenant le tournage de la position où il avait été arrêté, il provoquait ainsi des disparitions et des apparitions « magiques » et instantanées, ce dont se rapproche le clip des Colocs par le recours à la pixillation. Les allusions faites à l'œuvre de Méliès se retrouvent aussi dans les nombreuses entrées et sorties des personnages dans des boîtes (qui font figure de boîtes à surprises, comme le cercueil ou le baril de café du dépanneur, au début du clip, ou le réfrigérateur, à la fin), ainsi que dans les personnages à l'allure de diabolins et les décors de théâtre de vaudeville (notamment les vagues en carton)³⁰.

Les vidéoclips sont souvent caractérisés par un montage très rapide et, par conséquent, des plans très courts, où les images sont généralement synchronisées avec les rythmes de la musique. Le montage de la bande-image est donc dicté par la musique, suivant les rythmes, les variations et les ponctuations sonores, ainsi que les phrases et les refrains des chansons. Le montage de la bande-image a donc, dans ce cas, une fonction principalement rythmique, en ce sens qu'il synchronise les changements de plan

28. Marcel JEAN. *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Laval (Québec), Les 400 coups, 1995, p. 147.

29. Pour plus de détails sur la pixillation, voir le cahier d'accompagnement intitulé *Le cinéma d'animation*. La technique de la pixillation est abordée à la p. 40.

30. Pour plus de détails sur l'œuvre de Georges Méliès et la technique de « l'arrêt pour substitution », nous vous renvoyons au premier encadré (intitulé « Georges Méliès et les "films à trucs" ») du cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Le mécano de la « Général »* de Buster Keaton.

avec les rythmes de la musique. Alors que le montage au cinéma se fait généralement à l'aide de la bande-image, sur laquelle on ajoute la musique (et la bande-son en général), il se fait en sens inverse pour ce qui est du cinéma d'animation et du vidéoclip, à l'aide de la bande-son. En effet, dans ce cas, le montage de l'image est effectué en second lieu, en fonction de la musique et de la bande sonore qui est montée en premier. Le montage des images dans le vidéoclip des Colocs est d'ailleurs souvent effectué de cette façon, en fonction des rythmes de la musique. Ainsi, dès le début du clip, lorsqu'on voit Dédé, le chanteur des Colocs, dans le dépanneur (qui sort d'un baril de café comme d'un chapeau de magicien, après être sorti de la même façon de son cercueil), les mouvements rapides et saccadés des objets et du personnage (sous l'effet de la pixillation qui provoque une fragmentation extrême de la bande-image) suivent le rythme saccadé des claquements de main par lesquels la chanson débute. À l'opposé, les mouvements lents des personnages ouvrent le clip (au cimetière) sur le rythme languissant d'une marche funèbre.

Un peu plus loin, lorsqu'on aperçoit Julie en gros plan, les « larmes » aux yeux, les mouvements des objets et des personnages, ainsi que le montage, sont synchronisés avec les rythmes musicaux. Le gros plan de Julie est montré au moment où on entend : « Et puis un beau soir de printemps, Julie pleurait sur le divan ». Le plan suivant (digne des décors de Méliès) apparaît à la fin de cette phrase, lors de la ponctuation musicale (pendant laquelle on entend l'harmonica) qui la sépare de la phrase suivante. On y voit Dédé couché dans les vagues. Les personnages plongent ensuite dans les vagues et réapparaissent systématiquement en synchronisation avec les ponctuations musicales de l'harmonica qui séparent chaque phrase de la chanson. Ainsi, après la phrase qui dit : « Elle a nagé jusqu'à mon lit », on entend la ponctuation musicale de l'harmonica, pendant laquelle on voit les personnages plonger dans les vagues. Ils refont surface au début de la phrase suivante : « J'ai vu qu'elle allait se noyer », qui est suivie d'une nouvelle ponctuation de l'harmonica, où ils plongent de nouveau dans les vagues, pour en ressortir au début de la phrase suivante.

Dès les années 80, pendant lesquelles l'industrie du vidéoclip s'implante, on a pu observer une influence de ce dernier sur le montage des films de fiction. Le montage rapide qui caractérise de nombreux clips se retrouve dans plusieurs longs métrages de fiction des années 80 et 90. Un tel montage rapide suppose des plans très brefs, d'une durée d'une seconde ou moins, ce qui augmente considérablement le nombre de plans dans un film. Alors qu'un film de l'époque classique pouvait compter moins de 1 000 plans, un film comme *Le meurtre dans le sang* (*Natural Born Killers*) d'Oliver Stone, réalisé en 1994, compte entre 2 500 et 3 000 plans, certains plans ne comportant que quelques photogrammes³¹.

31. Un plan d'une durée d'une seconde comprend 24 photogrammes, à la cadence de projection de 24 images par seconde.

L'influence du vidéoclip sur le cinéma de fiction se manifeste donc par un montage souvent très rapide, ainsi que par la présence marquée de la musique, qui ne sert plus simplement de complément à l'image, mais qui devient parfois prédominante au point de dicter le montage de la bande-image. On peut le constater dans la scène du film *Le grand jeu* où les compagnons d'infortune font, en « avant-première », une répétition générale de leur spectacle devant la famille de Horse (à 1 heure 2 minutes du début du film), dans l'usine désaffectée, où ils se font surprendre par une policière et amener au poste de police. La scène se présente comme un numéro de danse où la musique joue un rôle central. Le montage de la bande-image peut être rapproché de celui d'un vidéoclip, dans la mesure où il est effectué en fonction des rythmes de la musique, la plupart des coupes (c'est-à-dire les changements de plan) étant synchronisées avec la musique.

Dès le début de la répétition générale (sur la pièce intitulée *Rock and Roll, Part 2*, interprétée par Gary Glitter), la plupart des changements de plan sont effectués en synchronisme avec des ponctuations musicales de guitare électrique qui se joint à la batterie, d'abord seule au début du numéro. Par exemple, le passage du premier plan (où les danseurs sortent des « coulisses » à la queue leu leu) au deuxième plan (où on voit Guy, en plan rapproché frontal, qui commence à danser) s'effectue sur la première intervention sonore de la guitare électrique. De même, le passage du deuxième plan au troisième plan (qui nous montre Gérard, à la droite de Guy, qui suit le rythme) se fait sur la seconde ponctuation de la guitare. Le passage au plan suivant — qui montre Lomper puis Horse, à la droite de Gérard — s'effectue sur la troisième ponctuation de la guitare. Il en est de même pour les plans qui nous montrent les spectatrices par la suite, ou encore pour les plans qui nous montrent Dave au supermarché, pendant que ses compagnons se dandinent gaiement, sous le regard amusé des dames de la famille de Horse et de Nathan qui rigole.

2.5 La musique en son *in*, en son hors champ et en son *off*

Le grand jeu présente de nombreux exemples du rapport variable entre la musique et l'image. On passe par exemple du son *off* au son *in*, du son *in* au son hors champ, de sorte que le caractère de la musique est fluctuant. Au début du film, après l'intertitre indiquant « 25 ans plus tard », alors que Dave, Gaz et Nathan sont en train de voler une poutre d'acier dans l'usine désaffectée, on entend (au loin) un rythme de percussion qui ponctue les dialogues des personnages (à 2 minutes du début du film). La musique est d'abord en son *off*, puisqu'on ne voit pas encore, à ce moment, la source de cette musique et on ne sait pas d'où elle provient. On ne peut donc pas la rattacher à l'histoire racontée, du moins au début, jusqu'à ce qu'on comprenne que les personnages l'entendent eux aussi, lorsque Dave attire l'attention de ses complices sur la présence de cette musique, en s'exclamant : « Eh! Écoutez! Il y a de la musique. » On comprend alors que la musique provient d'une source située dans l'espace de l'histoire racontée, mais elle demeure à ce moment hors champ, car on ne voit pas immédiatement sa source. Lorsqu'on aperçoit ensuite la fanfare de l'usine (en même temps que les personnages), la musique devient finalement en son *in*.

Lors de l'enterrement de la mère de Lomper (à 1 heure 12 minutes du début du film), la musique jouée par Lomper à la trompette et celle de la fanfare de l'usine passent successivement d'un son *off* à un son *in*. Dans cette séquence, Gaz retrouve Dave qui travaille dorénavant au supermarché, comme agent de sécurité, et lui demande de lui « prêter » un veston pour l'enterrement. Après discussion, les deux hommes quittent finalement le supermarché à la course, s'enfuyant chacun avec un veston. La sirène d'alarme du système de sécurité retentit (en son hors champ) à leur sortie du commerce, à laquelle se superpose, en son *off*, un air de trompette (on ne connaît pas encore, à ce moment, la provenance de la musique). Le son de l'alarme diminue progressivement d'intensité pendant la fuite des voleurs à l'extérieur du supermarché, pour ne laisser que le son de la trompette, à la fin du plan. Le plan suivant montre Lomper (de face, en plan rapproché taille) jouant de la trompette lors des funérailles de sa mère. Le son de la trompette, d'abord *off* lors de la fuite des voleurs, est désormais en son *in*, lorsqu'on aperçoit Lomper à la trompette.

La caméra demeure d'abord fixe, durant quinze secondes, pendant lesquelles Lomper joue de la trompette en solo. On entend alors (d'abord sans le voir et sans connaître sa source, c'est-à-dire en son *off*) un orchestre qui s'ajoute à la trompette de Lomper. Au moment où l'orchestre entre en jeu, la caméra se déplace lentement vers la gauche pour laisser voir, à l'arrière-plan, la fanfare de l'usine, dont l'accompagnement musical était d'abord en son *off*, jusqu'à ce qu'on dévoile sa présence sur les lieux de l'enterrement.

L'accompagnement musical de l'orchestre se trouve alors en son *in*. Cependant, le mouvement de la caméra se poursuit jusqu'à ce que la fanfare disparaisse du champ de vision de la caméra et montre ensuite la troupe des *Chippendales* qui assiste aux obsèques, de sorte que l'accompagnement musical de la fanfare se trouve alors en son hors champ, à la fin du plan (on sait maintenant que la musique de l'orchestre a sa source dans l'histoire, mais sa source est de nouveau invisible, hors champ), alors que Lomper demeure visible à l'avant-plan, sa trompette restant en son *in*. Comme on peut le constater dans ces deux scènes, le caractère de la musique fluctue continuellement, selon son rapport souvent variable avec l'image.

2.6 La continuité musicale et la discontinuité de la bande-image

Le vidéoclip des Colocs est un exemple éloquent de ce principe de continuité assurée par la musique, dans la mesure où la fragmentation de la bande-image est extrême, en raison de la pixillation qui accentue la fragmentation (l'écart) entre chaque photogramme. La continuité musicale de la chanson assure ainsi le lien entre les fragments discontinus de la bande-image.

Une des façons par lesquelles la musique assure la continuité entre les plans consiste dans une technique de montage qu'on nomme le **chevauchement** (*overlapping*) du son sur l'image. On parle aussi de l'anticipation du son sur l'image ou de « son précurseur », en ce sens que la musique annonce à l'avance le changement de plan ou le changement de scène. Le chevauchement consiste à faire débiter la musique une fraction de seconde avant un changement de scène, comme si la musique anticipait le passage à la scène suivante, ou bien à faire durer la musique à la fin d'une scène, jusqu'au début de la scène suivante. Ainsi, elle assure la continuité entre les plans en rendant la coupure du montage entre les plans moins perceptible. Cette technique de montage utilisant le son (la musique) et l'image est utilisée à plusieurs reprises dans *Le grand jeu*.

Dans la scène de la répétition générale à l'usine (à 1 heure 2 minutes du début du film), le numéro musical commence par un chevauchement de l'image et de la musique, qui débute (avec un rythme de percussion) sur un plan rapproché de Gary, dans les « coulisses », alors qu'il vient d'annoncer aux autres que Dave ne sera pas du spectacle. Elle débute progressivement sur les dernières paroles de Gaz. Cette musique (à laquelle s'ajoute ensuite des voix, essentiellement des cris) se poursuit dans le plan suivant, où les danseurs sortent des « coulisses » pour se produire en « avant-première ». Le chevauchement de la musique assure le lien entre la fin de la scène qui se déroule dans les « coulisses » et le début du numéro musical, qu'elle sert à introduire à l'avance.

2.7 La musique comme élément amplificateur de la structure narrative ou dramatique

La musique du générique d'ouverture (intitulée *The Zodiac*, interprétée par David Lindup), qui accompagne le documentaire sur la ville de Sheffield, confère un dynamisme aux images qui constituent un document promotionnel vantant la qualité de vie dans cette municipalité. La musique sert ici aux mêmes fins promotionnelles que le commentaire exalté du narrateur qu'on entend en voix *off*. De même, la musique douce et paisible qui accompagne la partie de « soccer » (à 48 minutes du début du film) confère une impression d'harmonie à cette scène, soulignant la camaraderie qui s'installe entre les personnages qui visiblement s'amusent. La chanson, interprétée par Steve Harley et Cockney Rebel, s'intitule d'ailleurs *Make Me Smile (Come Up and See Me)*, qu'on pourrait traduire par : « Fais-moi sourire (monte et viens me voir) ».

Michel Chion parle de *musique empathique* pour désigner une musique qui contribue directement à exprimer l'émotion d'une scène ou d'un personnage, servant ainsi à accentuer l'effet dramatique de la scène. L'empathie désigne, selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, la « (...) faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent ». La musique sert ainsi à favoriser l'identification du spectateur avec les personnages, l'amenant à partager leurs émotions. Par exemple, lorsque Gérard rate son entrevue pour un emploi (à cause des bouffonneries de Gaz et de Dave qui font apparaître son lutin en porcelaine à la fenêtre), il se réfugie par la suite sur un banc public, désespéré (à 22 minutes du début du film). On entend alors un air de tango très lent (le tango étant associé à Gérard depuis la scène des leçons de danse, quelques minutes plus tôt), ressemblant à une lamentation, qui confère une impression de tristesse à la scène, accentuant ainsi l'émotion particulière de cette dernière. La musique sert alors à faire partager au spectateur l'émotion du personnage, en intensifiant l'aspect dramatique de la scène. Un effet similaire est produit par la musique de Lomper à la trompette, durant les funérailles de sa mère (à 1 heure 12 minutes du début du film). L'émotion particulière de la scène, accentuée par l'effet dramatique de la musique, est encore plus intense du fait que cette musique est interprétée par Lomper lui-même. Il exprime ainsi l'émotion qu'il ressent par l'intermédiaire de la musique, émotion qui est par la suite amplifiée lorsque la musique de la fanfare s'ajoute à celle de la trompette.

2.8 La chanson en tant que commentaire de l'image

Durant les « auditions » (à 30 minutes du début du film), on entend un extrait de la chanson écrite en 1969 par l'auteur, compositeur, interprète et cinéaste français Serge Gainsbourg, chanson qu'il

interprète avec sa femme, Jane Birkin. Intitulée *Je t'aime... moi non plus* (c'est d'ailleurs le titre du premier film réalisé par Gainsbourg en 1976, avec Jane Birkin) la chanson décrit une relation sexuelle que le couple de chanteurs est apparemment en train de vivre. Évidemment, le sujet de cette chanson correspond bien au contexte dans lequel elle est insérée, soit l'« audition » pour le spectacle d'effeuillage, qui est (de toute évidence) une forme de spectacle à caractère sexuel. Rappelons que Gainsbourg, connu pour son tempérament provocateur et délibérément impudique, a d'ailleurs composé la musique de certains films érotiques, notamment le film *Goodbye Emmanuelle*, de François Leterrier (France, 1977).

Le spectacle final (à 1 heure 23 minutes du début du film) se termine ironiquement sur une chanson interprétée par Tom Jones, intitulée *You Can Leave Your Hat On* (qu'on pourrait traduire littéralement par « Vous pouvez garder votre chapeau. »). Les danseurs nus (alors vus de dos), auxquels il ne reste de leur uniforme que la casquette avec laquelle ils dissimulent leur sexe, lancent finalement leur couvre-chef dans la salle, geste sur lequel le film prend fin par un arrêt sur image (c'est-à-dire que l'image se fige à l'écran). Le « grand jeu » dont il est question dans le film consiste précisément dans le fait que, contrairement aux danseurs nus « professionnels » qui sont de passage à Sheffield au début du film, les compagnons d'infortune vont jusqu'au bout de leur effeuillage et se « découvrent » totalement devant les spectateurs. La chanson paraît alors en contradiction avec l'image, ses paroles étant invalidées par celle-ci. En effet, contrairement à ce que suggère la chanson, les danseurs se départent finalement de leur casquette.

2.9 Le thème (ou leitmotiv) dans la musique de film

Dans *Le grand jeu*, un leitmotiv est associé à Gary, Dave et Lomper. Il est donc associé à leur sort commun, plutôt qu'à un seul personnage. Il s'agit du thème principal du film (la pièce instrumentale intitulée *The Full Monty*, composée par Anne Dudley), mélange de ska et de reggae joué au saxophone et à l'harmonica, qui revient presque à chaque changement de scène (dont certains passages sont repris, sous forme de variante, dans une autre composition originale instrumentale d'Anne Dudley, intitulée *The Lunchbox Has Landed*). Ce thème agit comme un « refrain » dans la partition musicale du film, et il est l'objet de variations relatives aux situations dans lesquelles se trouvent les personnages. Ce leitmotiv se fait entendre pour la première fois lorsque Gaz, Dave et Nathan sortent de l'usine avec une poutre d'acier (à 4 minutes du début du film), et se retrouvent coincés sur le dessus d'une voiture immergée dans l'eau au milieu d'un canal. Une variante intéressante de ce leitmotiv est utilisée lorsque Lomper et Guy, s'enfuyant de l'usine après avoir été surpris par un gendarme durant la répétition générale, se réfugient

chez Lomper, presque nus (à 1 heure 6 minutes du début du film). Entrant par une fenêtre pour ne pas être vus par la mère de Lomper, les deux hommes se retrouvent face à face et se découvrent un sentiment commun. Leur amour naissant est alors mis en évidence par une variation lente du leitmotiv, dont la modulation souligne la tendresse qui rapproche tout à coup les personnages.

Le leitmotiv qui caractérise Gérard consiste, pour sa part, en un air de tango qu'on entend pour la première fois lorsque Gaz et ses compagnons surprennent Gérard pendant un cours de danse (à 22 minutes du début du film). Le tango est alors associé à une scène plutôt comique. Une première variante, plus lente, de ce thème musical se fait entendre lorsque Gérard perd sa chance d'obtenir un emploi, perturbé par les bouffonneries de Gaz et Dave, avec le lutin en porcelaine, durant son entrevue. Le rythme du tango, qu'on entend lorsqu'il se réfugie sur un banc public (à 28 minutes du début du film), est à ce moment très lent, comme une lamentation, accentuant ainsi le sentiment de tristesse qui caractérise cette scène, alors que Gérard est au désespoir. Le tango réapparaît lorsque Gérard rentre chez lui, constate la saisie de ses meubles (à 1 heure 8 minutes du début du film) et doit faire face à sa femme (à qui il cache sa mise à pied depuis six mois). Le thème illustre alors l'émotion du personnage, abattu par le mauvais sort qui s'acharne sur lui. À la fin du film, Gérard (qui fait désormais partie de la troupe) est finalement associé à son tour au leitmotiv qui caractérise les autres membres du groupe (l'air joué à l'harmonica).

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant que les élèves disposent de connaissances pertinentes sur la musique au cinéma, ils et elles sont mieux préparés au visionnement critique du film *Le grand jeu* proposé dans la présente section. Chacun des exercices suggérés permettra d'attirer l'attention des élèves sur un élément particulier du film et pourra servir de point de départ aux discussions qui suivront le visionnement.

1 Premier exercice : la musique comme « valeur ajoutée »

Après avoir expliqué la notion de « valeur ajoutée » par la musique et la notion de musique « empathique » (section 2.7 du cahier), l'enseignante ou l'enseignant peut demander aux élèves de repérer et de prendre en note, durant le visionnement du film, un ou deux exemples dans lesquels la musique joue un rôle particulièrement important en ce qui concerne l'expression de l'émotion dégagée par la scène, parce qu'elle accentue l'effet (dramatique, comique, etc.) de celle-ci, amenant ainsi le spectateur à partager l'émotion des personnages. Après le visionnement, les élèves sont invités à présenter les exemples qu'ils ont retenus, en qualifiant l'effet que la musique confère à la scène (effet comique, dramatique, etc.).

Exemples : L'air de tango qui est associé à Gérald est caractérisé par une variation très lente, presque « plaintive », lorsque ce dernier se réfugie sur un banc public (à 28 minutes du début du film) après avoir perdu sa chance de trouver un emploi, ayant raté son entrevue à cause de Gaz et de Dave. La musique accentue alors fortement l'aspect dramatique de la scène et contribue ainsi à exprimer l'émotion du personnage, désespéré. La musique nous fait donc partager son émotion. L'effet est le même avec l'air de trompette que joue Lomper durant les funérailles de sa mère, et cet effet dramatique est accentué lorsque la musique de la fanfare s'ajoute à celle de la trompette.

2 Deuxième exercice : la musique en son *in*, en son hors champ et en son *off*

Après avoir défini les notions de musique en son *in*, en son hors champ et en son *off* (section 2.5 du cahier), l'enseignante ou l'enseignant peut demander aux élèves de repérer et de prendre en note, durant le

visionnement du film³², un exemple de chaque type de musique. Après le visionnement, les élèves sont invités à présenter les exemples qu'ils ont retenus, de façon à illustrer précisément la relation entre la musique et l'image dans la scène choisie. S'agit-il bien d'un son *in*, d'un son hors champ ou d'un son *off*? Dans le cas d'une musique dont on ne voit pas la source à l'écran, est-il possible de déterminer d'où provient la musique, par rapport à l'histoire racontée (son hors champ ou son *off*)? Comment la musique passe-t-elle de l'un à l'autre, quel est le changement de rapport avec l'image à ce moment?

Exemples : Dans le générique d'ouverture du film, lorsqu'on voit les images documentaires présentant la ville de Sheffield, la musique est en son *off*, car la source de cette musique d'accompagnement est non seulement invisible à l'écran, mais elle est impossible à situer par rapport à l'histoire. Par ailleurs, dans le court numéro musical au bureau d'assurance-chômage, la musique est en son hors champ, car on ne voit pas sa source, mais on peut la situer par rapport à l'histoire. Elle provient d'un poste de radio qui diffuse la musique dans la salle d'attente. D'autre part, lors de l'enterrement de la mère de Lomper (à 1 heure 12 minutes du début du film), on voit Lomper qui joue de la trompette. La musique est alors en son *in* parce qu'on voit la source d'où provient la musique (soit la trompette de Lomper). Cependant, le caractère de cette musique varie à plusieurs reprises, passant du son *off* au son *in* et vice-versa³³.

3 Troisième exercice : le montage dicté par la musique dans le vidéoclip

Afin de mettre en évidence le principe du montage de l'image dicté par la musique, l'enseignante ou l'enseignant peut demander aux élèves de trouver et de décrire, dans le vidéoclip des Colocs (*Julie*), un passage où les mouvements dans l'image et les changements de plan sont en synchronisme avec les rythmes de la musique et les phrases de la chanson.

Exemple : la séquence où les personnages se retrouvent dans les (fausses) vagues est un des segments du clip où la synchronisation de l'image en fonction des rythmes de la musique et des phrases de la chanson apparaît le plus clairement. L'exercice peut se faire aussi avec certains segments du film *Le grand jeu*, notamment la scène de la répétition générale du spectacle (à 1 heure 2 minutes du début du film)³⁴.

-
32. Ou après le visionnement, en présentant une scène spécialement choisie à cette fin. Nous suggérons, à cet effet, la scène des funérailles de la mère de Lomper, qui se prête bien à cet exercice.
33. Pour plus de détails sur le rapport (variable) du son à l'image dans cette scène, voir la description qui en est faite dans la section 2.5 du cahier.
34. Pour une description de ce segment, voir l'encadré intitulé *Le vidéoclip et le cinéma contemporain*.

TROISIÈME PARTIE

RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont faite les élèves, individuellement ou par équipe. À l'occasion d'échanges d'idées et de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 La mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations faites lors des exercices proposés aux étapes précédentes.

1.1 Le retour sur les exercices proposés

Les éléments de réponse aux exercices proposés dans la deuxième partie ont déjà été fournis, sous forme d'exemples tirés du film.

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter de leur perception de certains thèmes abordés dans le film.

2.1 La musique comme caractéristique d'un contexte social et culturel

La musique, comme toute création artistique, est toujours l'expression d'une société et d'une culture particulières, à une époque donnée. Ainsi, par le choix de la musique (qu'il s'agisse de compositions originales ou de compilations), le compositeur de musique de film peut créer un univers sonore qui renvoie à une époque et à une culture précises. Qu'il s'agisse de musique exotique (arabe, asiatique, etc.) ou de musique occidentale (classique ou populaire), le choix de la musique peut situer l'action du film dans un contexte social et culturel particulier.

C'est le cas dans le film *Le grand jeu*, où le recours à des succès de la musique disco renvoie (de façon quelque peu nostalgique) à la période de prospérité économique de la fin des années 70 et du début des années 80, soit avant les récessions économiques qui ont marqué les années 80 et 90 et qui touchent durement les

personnages. La musique qui accompagne le générique d'ouverture et se termine en apothéose, avant l'intertitre qui indique : « 25 ans plus tard », évoque la période de prospérité économique, liée au boum de l'acier, des années 70. De même, l'air de tango qui caractérise le personnage de Gérald le distingue des autres personnages et le situe dans une classe sociale à part (la classe moyenne).

2.2 Les différences et préjugés, la tolérance et la solidarité

Dans *Le grand jeu*, l'amitié qui se développe progressivement entre les personnages finit par avoir raison des barrières qui existent entre eux, que ce soit les différences de classe sociale (entre Gaz et Gérald) ou d'orientation sexuelle (entre Lomper et les autres membres de la troupe). De leur solidarité, fruit de leur sort commun (le chômage et ses répercussions sociales), se dégage finalement un espoir, que représente le jeune Nathan. La relation de Nathan avec son père (Gaz) est d'ailleurs l'enjeu même de leur projet commun. En effet, Gaz tient à monter un spectacle de danseurs nus pour pouvoir payer la pension de son fils et ainsi conserver son droit de garde (et non pour s'amuser, comme il l'explique précisément à Nathan, d'abord gêné de voir son père s'humilier ainsi publiquement). La différence de classe sociale entre Gary et Gérald est représentée par la musique. Alors que Gaz est caractérisé par le leitmotiv principal du film (l'air d'harmonica), Gérald est d'abord associé au tango, qui le distingue socialement de Gaz. Cependant, à la fin du film, Gérald est à son tour caractérisé par le leitmotiv principal (l'harmonica), au même titre que les autres membres de la troupe. Ainsi, même sur le plan musical, les différences entre les personnages sont abolies à la fin du film.

Parmi les thèmes du film, on trouve donc celui de l'entraide et de la solidarité dans le contexte socioéconomique contemporain, marqué par le chômage et ses répercussions sociales dramatiques (désespoir, suicide, éclatement du noyau familial traditionnel, vol, etc.). De plus, l'amitié qui se développe entre les personnages, malgré leurs différences (d'âge, de classe sociale, d'orientation sexuelle, etc.) permet de remettre en question les préjugés et l'intolérance, fléaux qui s'abattent sur la société contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

ALTMAN, Rick. *La comédie musicale hollywoodienne / Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 415 p.

BESSALEL, Jean, et André GARDIES. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, 225 p.

CHION, Michel. *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 p.

CHION, Michel. *L'audiovision*, Paris, Nathan, 1990, 191 p.

CHION, Michel. *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985, 221 p.

COUTANT, Pierre-Antoine. *La reproduction du son au cinéma*, Paris, FEMIS-CST, 1991, 206 p.

JEAN, Marcel. *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Laval (Québec), Les 400 coups, 1995, 198 p.

MARIE, Michel. « La carpe et le ventriloque », *Du muet au Parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, Éditions Milan, 1988, p. 11-17.

NACACHE, Jacqueline. *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995, 128 p.

PASSEK, Jean-Loup [sous la direction de]. *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1991, 756 p.

ANNEXE I

Matériel pédagogique à l'intention des élèves

L'annexe suivante constitue un recueil d'information pouvant être photocopié (en tout ou en partie) et distribué aux élèves. La sélection du matériel est laissée à la discrétion des enseignants et des enseignantes, selon ce qu'ils jugeront nécessaire par rapport à la matière qui sera privilégiée. Outre le résumé du film et quelques renseignements biofilmographiques sur Peter Cattaneo, Robert Carlyle et Anne Dudley, on y trouve un résumé des différents points abordés dans le présent cahier portant sur la musique au cinéma.

LE GRAND JEU
de PETER CATTANEO

1 La présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre :	<i>Le grand jeu</i> (version française de <i>The Full Monty</i>)
Pays de production :	Grande-Bretagne
Année de production :	1997
Réalisation :	Peter Cattaneo
Scénario :	Simon Beaufoy
Images :	John De Borman
Montage :	David Freeman, Nick Moore
Décor :	Max Gottlieb
Musique :	Anne Dudley
Production :	Redwave Films
Durée :	1 h 31
Actrice et acteurs principaux :	Emily Woof, Robert Carlyle, Tom Wilkinson

1.2 Le résumé du film

Gary (Robert Carlyle) et Dave (Mark Addy) vivent d'expédients plus ou moins licites depuis qu'ils sont au chômage, l'usine métallurgique où ils travaillaient, à Sheffield en Grande-Bretagne, ayant fermé ses portes. Cette ville est un important centre sidérurgique et métallurgique d'Europe depuis le 12^e siècle. La fermeture de son usine a donc des répercussions dramatiques sur chacun des personnages, qui se retrouvent régulièrement au club de recherche d'emploi et au bureau d'assurance-chômage. Voyant les recettes engendrées par un spectacle de danseurs nus (*Chippendales*) de passage à Sheffield, les compagnons d'infortune décident de se produire sur scène à leur tour. Sous la supervision de Gérald (Tom Wilkinson), qui suit des leçons de danse avec sa femme, ils montent un numéro d'effeuillage (*strip-tease*), osant se dénuder complètement, faisant fi de leur dignité pour subvenir à leurs besoins immédiats.

Le réalisme social qui caractérise le cinéma britannique contemporain¹ est associé ici à un genre cinématographique largement révolu de nos jours, mais qui marqua l'âge d'or du cinéma hollywoodien classique des années 30 à 50, soit la comédie musicale. Traitant de la dignité (plus que de la nudité) humaine², *Le grand jeu*

-
1. On peut penser, entre autres, à des réalisateurs comme Mike Leigh, Stephen Frears, Jim Sheridan, Terence Davies, Ken Loach, Neil Jordan, etc.
 2. Précisons que le film, malgré un sujet apparemment scabreux, demeure totalement pudique. Le sujet du film n'est nullement le spectacle racoleur de la nudité masculine, mais plutôt le contexte socioéconomique difficile qui pousse ces hommes, au pied du mur, à faire fi de leur pudeur et de leur dignité, pour quelques dollars de plus.

aborde le thème du désespoir qui s'installe dans le contexte socio-économique contemporain et celui de la survie dans la solidarité, l'entraide et la fraternité, par-delà la division des classes sociales et la différence d'orientation sexuelle. Le film lutte ainsi contre les préjugés en montrant la tolérance et le respect de l'autre.

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Peter Cattaneo : Cinéaste britannique, diplômé du Royal College of Art en 1989, il travaille à des émissions de télévision dans la première moitié des années 90 et réalise des films publicitaires et un vidéoclip. En 1990, il réalise un court métrage intitulé *Dear Rosie*, qui lui vaut une nomination aux Oscars (*Academy Awards*) à Hollywood. Il obtient par la suite un franc succès au niveau international, en 1997, avec *Le grand jeu* (*The Full Monty*). Premier long métrage cinématographique du réalisateur, *Le grand jeu* lui vaut une autre nomination aux Oscars, dans la catégorie « meilleur réalisateur » (*Best Director*).

Robert Carlyle : Acteur d'origine écossaise, né à Glasgow en 1961, il est une des figures marquantes du socioréalisme britannique des années 90. Il interprète en 1990 le personnage principal (Steve) dans un drame social de Ken Loach, intitulé *Riff-Raff* (Grande-Bretagne, 1990), qui aborde les problèmes sociaux et économiques d'ouvriers de la construction. Il joue ensuite un rôle secondaire dans le film *Prêtre*, puis le rôle principal du film *Go Now* (Grande-Bretagne, 1995) de Michael Winterbottom. En 1996, il incarne le personnage psychopathe de Francis Begbie, dans le film britannique *Ferrovipathes* (*Trainspotting*) de Danny Boyle. L'année suivante, il interprète le personnage (plus attachant) de Gary (Gaz) Schofield dans *Le grand jeu*, où il fait équipe de nouveau avec Tom Wilkinson (Gérald).

Anne Dudley : Née en 1956 à Chatam, en Angleterre, ancien membre du groupe britannique Art of Noise, elle travaille à la musique de nombreux films britanniques et allemands, ainsi qu'à la musique de certaines séries télévisées, depuis la fin des années 80. En 1988, elle collabore avec le musicien et chanteur Phil Collins (du groupe de rock progressif britannique *Genesis*) à la musique du film *The Buster* (Royaume-Uni, 1988) de David Green, retraçant l'histoire d'un cambrioleur de train nommé Buster Edward (personnage interprété par Phil Collins lui-même). En 1992, elle dirige la musique du film *Le cri des larmes* (*The Crying Game*) de Neil Jordan (Grande-Bretagne, 1992) et en 1997, elle compose, orchestre et dirige la musique du film *Le grand jeu*, gagnant d'un Oscar pour la meilleure trame sonore.

2 La musique au cinéma

Il n'existe pas de musique particulière au cinéma, de genre musical autonome propre à cet art. La musique de film emprunte à l'ensemble de la tradition musicale, classique ou populaire, et notamment à la tradition des « musiques à programmes » (musique d'opéra, de ballet, de cirque, du music-hall, etc.). Dans la musique au cinéma, on fera néanmoins la distinction entre une **musique originale**, composée spécialement pour un film donné, et une **compilation**, rassemblant sur la piste sonore du film diverses pièces musicales existantes. *Le grand jeu* intègre ces deux types de musique, utilisant des pièces de musique populaire issues du répertoire disco (par exemple *Hot Stuff*, interprétée par Donna Summer) et des compositions originales d'Anne Dudley, comme la pièce-titre du film, intitulée *The Full Monty*, qui constitue le thème musical principal du film.

Une autre distinction concerne l'opposition souvent radicale, dans la musique de film, entre la **musique classique** et la **musique populaire**. À la musique populaire du film *Le grand jeu*, par exemple (qui comprend plusieurs succès de la musique disco, des airs de tango et de la musique rock), on peut opposer les grandes orchestrations classiques de John Williams — dans *Star Wars* de Georges Lucas (États-Unis, 1977) — ou de Ennio Morricone — dans *Il était une fois dans l'Ouest* (Italie, 1968) et *Il était une fois en Amérique* (*Once Upon a Time in America*, États-Unis, 1983) de Sergio Leone, ou encore dans *Mission* (*The Mission*, États-Unis et Grande-Bretagne, 1986) de Roland Joffé.

2.1 L'accompagnement musical des films muets

Durant la période du cinéma muet (1895-1926), les projections de films étaient généralement accompagnées de sons produits en direct, notamment par les musiciens dans la salle, soit seulement un pianiste dans les petites salles, soit un orchestre dans les salles plus grandes. La musique accompagnait l'action du film et pouvait apparemment servir à couvrir le bruit du projecteur qui, dans les premières années du cinéma (souvent exploité dans les fêtes foraines et les théâtres de vaudeville), n'était pas isolé dans une cabine de projection séparée de la salle, comme c'est le cas de nos jours.

2.2 Les premières tentatives de reproduction du son au cinéma

Avant même l'arrivée du *cinématographe* des frères Lumière en France en 1895, l'industriel américain Thomas Alva Edison tentait la synthèse de ses deux inventions récentes, le *phonographe* (inventé en 1877, permettant la reproduction du son sur des cylindres) et le *kinétoscope* (rendant possible le visionnement individuel de courtes bandes de pellicule, dès 1891), ce qui lui permit de mettre au point le

kinétophone, mariant le son et l'image. L'enregistrement du son sur cylindres sera cependant rapidement remplacé par l'enregistrement sur disque, avec l'invention du *gramophone* en 1887 par l'Allemand Berliner. Les problèmes techniques du cinéma sonore seront résolus une trentaine d'années plus tard, notamment avec la mise au point du son optique — la bande sonore est enregistrée par procédé photographique directement sur la pellicule, entre les perforations (petits trous qui bordent la pellicule et qui assurent le défilement intermittent de la pellicule dans la caméra et le projecteur) et la bande-image — et l'amplification électrique du son.

2.3 Du muet au parlant : le chantant

On fait généralement correspondre l'arrivée du cinéma « parlant », et donc la fin du cinéma dit « muet », à l'année 1927, année du succès sans précédent du film *Le chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*) d'Alan Crosland, produit par les studios Warner Brothers aux États-Unis. Michel Marie présente le passage du cinéma muet au cinéma parlant comme une période de transition pendant laquelle il n'est pas rare de voir cohabiter des caractéristiques du cinéma muet (comme les intertitres, c'est-à-dire les cartons présentant les dialogues et des renseignements narratifs) et du cinéma parlant proprement dit : « Le célèbre *Chanteur de jazz* qui assure le triomphe du parlant (...) n'est pourtant qu'un film muet de quatre-vingts minutes avec *moins de deux minutes* de paroles synchrones. Toute son organisation dramatique repose sur un grand nombre d'intertitres et une musique d'accompagnement continue qui commente les séquences comme dans la totalité des autres films muets. Le "parlant" pointe son nez par le biais du "chantant"³. » Si le cinéma « parlant à 100 p. 100 » s'impose ensuite rapidement, à partir de 1929-1930, le cinéma « chantant » connaît un essor important dans les années 30 à 50, dans un genre cinématographique désormais révolu : la comédie musicale.

2.4 La comédie musicale : la musique comme sujet du film

La comédie musicale est un genre cinématographique où le spectacle (de musique, de chant et de danse) s'avère l'élément principal et, par conséquent, dans lequel le déroulement de l'histoire est souvent interrompu par des numéros de chant et de danse. Ainsi, plusieurs films présentent une histoire qui se déroule dans le monde du spectacle, ce qui assure l'intégration naturelle des numéros chantés et dansés au récit.

3. Michel MARIE. « La carpe et le ventriloque », *Du muet au parlant*, Toulouse, Cinéma-thèque de Toulouse, Éditions Milan, 1988, p. 13.

La présence de la comédie musicale dans *Le grand jeu* se remarque principalement dans le spectacle que montent les *Chippendales* amateurs, ainsi que dans certains numéros de danse qui ponctuent le film. Par exemple, lorsque les personnages se retrouvent au bureau d'assurance-chômage, dans une file d'attente, on entend la voix d'un animateur de radio qui présente la chanson *Hot Stuff*, interprétée par Donna Summer. Les personnages se mettent alors à se dandiner au rythme de la chanson, sous le regard amusé de Gary qui se trouve dans une autre file. Le court numéro se termine lorsque Gérald, dont le tour est venu de se présenter au comptoir, fait un pas de danse, emporté par le rythme entraînant de la chanson. La scène donne ainsi lieu à un court numéro de comédie musicale brillamment intégré à l'histoire racontée. Malgré le succès fulgurant de certaines comédies musicales contemporaines liées à la vogue de la musique disco de la fin des années 70 et du début des années 80⁴, la comédie musicale demeure, depuis les années 60, un genre cinématographique révolu, que l'on évoque parfois avec une certaine nostalgie, comme on évoque un âge d'or mythique.

2.5 La musique en son *in*, en son hors champ et en son *off*

Une des principales distinctions qui caractérisent la musique au cinéma concerne son rapport avec l'image. On dira de la musique qu'elle est en **son in** (ou son synchrone) lorsque sa source est visible à l'écran, comme lorsqu'on voit, dans *Le grand jeu*, le lecteur de cassettes de Nathan qui diffuse la musique sur laquelle les danseurs nus amateurs font leurs « auditions » puis leurs répétitions. On entend alors la musique et on voit la source sonore d'où provient celle-ci, comme lorsqu'on voit les musiciens de la fanfare de l'usine et qu'on entend la musique qu'ils sont en train de jouer.

La musique est dite en **son hors champ** lorsque sa source n'est pas visible à l'écran, mais peut être rattachée logiquement à l'histoire racontée. La source de la musique se situe à l'extérieur du cadre de l'image (hors champ), mais se trouve dans un espace contigu au champ (le champ étant l'espace visible à l'écran). Lorsque les personnages se retrouvent au bureau d'assurance-chômage, on entend la chanson *Hot Stuff* (présentée par l'animateur d'une émission de radio), diffusée par un poste de radio dont on ne voit pas les haut-parleurs à l'écran. Cependant, on peut déduire logiquement leur présence dans la salle d'attente.

4. Des films comme *La fièvre du samedi soir* (*Saturday Night Fever*, États-Unis, 1977) de John Badham, *Grease* (États-Unis, 1978) de Randal Kleiser, *Flashdance* (États-Unis, 1983) d'Adrian Lyne (dont il est fait mention dans *Le grand jeu*) ou, dans un autre style musical (en l'occurrence le blues), *Les frères Blues* (*The Blues Brothers*, États-Unis, 1980) de John Landis.

Enfin, la musique est en **son off** lorsque sa source n'est pas visible à l'écran et ne peut être considérée comme faisant partie de l'histoire racontée. Par exemple, le documentaire sur la ville de Sheffield (*City on the move*), qui ouvre le film, est accompagné d'une musique (une pièce instrumentale intitulée *The Zodiac*, interprétée par David Lindup) dont on ne voit pas la source (pas plus qu'on ne connaît la provenance de la voix **off** du narrateur qui commente les images documentaires de manière tout aussi empathique que la musique). De plus, la source de la musique ne peut être rattachée logiquement à l'espace de l'histoire racontée.

2.6 La continuité musicale et la discontinuité de la bande-image

Une des fonctions de la musique au cinéma est d'assurer la continuité du film, en masquant la discontinuité de la bande-image. En effet, un film est constitué d'une multitude de plans disjoints, mis bout à bout au montage, et il est courant qu'une pièce musicale, dans un film, se poursuive au-delà de la coupure entre deux plans, donnant ainsi l'impression d'un déroulement continu du film, malgré la fragmentation du montage. La musique sert alors à masquer le montage et à assurer la continuité entre les plans.

Dans *Le grand jeu*, la scène de la répétition générale du spectacle devant la famille de Horse, dans l'usine désaffectée (sur la pièce intitulée *Rock and Roll, Part 2*, interprétée par Gary Glitter), met en jeu ce principe de continuité assurée par la musique. Le montage de la bande-image nous fait passer alternativement de l'intérieur de l'usine au supermarché où travaille désormais Dave, puis de l'intérieur de l'usine à l'extérieur, où on aperçoit une policière qui s'approche et surprend les danseurs presque nus. La fragmentation du montage est masquée par la continuité musicale qui assure un rapprochement, d'une part, entre les danseurs et la policière sur le point de les surprendre et, d'autre part, entre les danseurs et Dave au supermarché.

2.7 La musique comme élément amplificateur de la structure narrative ou dramatique

La musique est souvent considérée comme un complément de l'image. Elle confère une certaine valeur ou un sens particulier à l'image. La musique sert ainsi à accentuer l'effet dramatique ou comique d'une scène, à amplifier l'émotion véhiculée par celle-ci. En ce sens, la musique ajoute une valeur affective ou une signification particulière à l'image. Elle sert ainsi à favoriser l'identification du spectateur avec les personnages, l'amenant à partager leurs émotions. Par exemple, lorsque Gérald rate son entrevue pour un emploi (à cause des bouffonneries de Gaz et de Dave qui font

apparaître son lutin en porcelaine à la fenêtre), il se réfugie par la suite sur un banc public, désespéré. On entend alors un air de tango très lent, ressemblant à une lamentation, qui confère une impression de tristesse à la scène, accentuant ainsi l'émotion particulière de cette dernière. La musique sert alors à faire partager au spectateur l'émotion du personnage, en intensifiant l'aspect dramatique de la scène.

2.8 La chanson en tant que commentaire de l'image

Dans la musique de film, on accordera parfois une place privilégiée aux **chansons**, comparativement au simple accompagnement musical (qui caractérise, par exemple, le générique d'ouverture du film ou encore la scène de l'enterrement de la mère de Lomper). Si la musique en général peut servir de complément à l'image, la chanson peut ajouter un commentaire à l'image, dans la mesure où les paroles des chansons peuvent être mises en rapport avec l'action qui se déroule à l'écran.

Par exemple, le spectacle final se termine ironiquement sur une chanson interprétée par Tom Jones, intitulée *You Can Leave Your Hat On* (qu'on pourrait traduire littéralement par « Vous pouvez garder votre chapeau. »). Les danseurs nus (alors vus de dos), auxquels il ne reste de leur uniforme que la casquette avec laquelle ils dissimulent leur sexe, lancent finalement leur couvre-chef dans la salle, geste sur lequel le film prend fin par un arrêt sur image (c'est-à-dire que l'image se fige à l'écran). La chanson paraît alors en contradiction avec l'image. En effet, contrairement à ce que suggère la chanson, les danseurs se départent finalement de leur casquette.

2.9 Le thème (ou leitmotiv) dans la musique de film

L'un des motifs musicaux particulièrement utilisés au cinéma est le **thème** (ou **leitmotiv**, mot allemand qui signifie, étymologiquement, « motif conducteur »). Le leitmotiv est une petite figure musicale récurrente, un thème musical relativement court qui revient à plusieurs reprises dans la partition. Il est associé généralement à un personnage (à un lieu, à une situation), dont il constitue la représentation dans la partition musicale du film. Dans *Le grand jeu*, un leitmotiv est associé à Gary, Dave et Lomper. Il est donc associé à leur sort commun, plutôt qu'à un seul personnage. Il s'agit du thème principal du film (la pièce instrumentale intitulée *The Full Monty*, composée par Anne Dudley), mélange de ska et de reggae joué au saxophone et à l'harmonica, qui revient presque à chaque changement de scène (dont certains passages sont repris, sous forme de variante, dans une autre composition originale instrumentale d'Anne Dudley, intitulée *The Lunchbox Has Landed*). Il agit comme un

« refrain » dans la partition musicale du film, et il est l'objet de variations relatives aux situations dans lesquelles se trouvent les personnages. Ce leitmotiv principal se fait entendre pour la première fois lorsque Gaz, Dave et Nathan sortent de l'usine avec une poutre d'acier, au début du film, et se retrouvent coincés sur le dessus d'une voiture immergée dans l'eau au milieu d'un canal.

LE VIDÉOCLIP ET LE CINÉMA CONTEMPORAIN

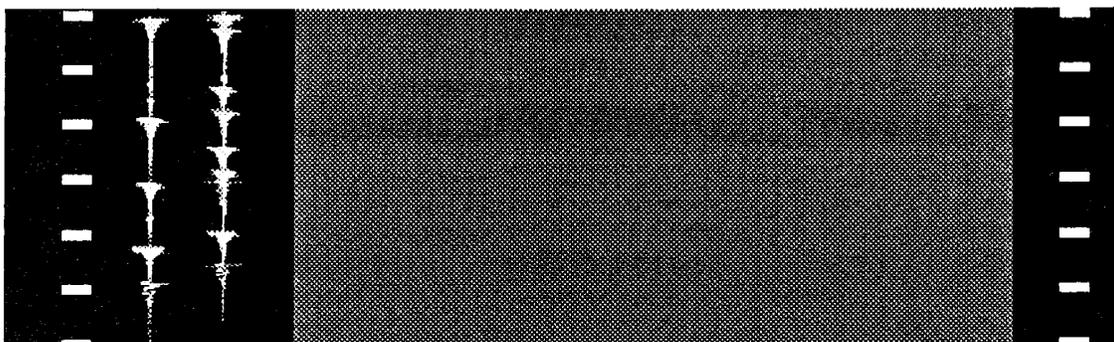
Les vidéoclips sont des courts métrages (d'environ trois ou quatre minutes, en général) qui servent à illustrer une chanson ou une pièce musicale. Alors que la musique au cinéma est habituellement utilisée pour accompagner l'image, à laquelle elle est subordonnée, dans le vidéoclip, les rôles sont inversés. C'est l'image qui est subordonnée à la musique, laquelle est l'élément principal du vidéoclip. L'image sert donc à illustrer ou à accompagner la musique ou les paroles de la chanson. C'est le cas du vidéoclip des Colocs, intitulé *Julie*, où les images sont l'illustration de la petite histoire (d'à peine quatre minutes) que raconte la chanson.

Les vidéoclips sont souvent caractérisés par un montage très rapide et, par conséquent, des plans très courts, où les images sont généralement synchronisées avec les rythmes de la musique. Le montage de la bande-image est donc dicté par la musique, suivant les rythmes, les variations et les ponctuations sonores, ainsi que les phrases et les refrains des chansons. Le montage de la bande-image a donc, dans ce cas, une fonction principalement rythmique, en ce sens qu'il synchronise les changements de plan avec les rythmes de la musique. Alors que le montage au cinéma se fait généralement à l'aide de la bande-image, sur laquelle on ajoute la musique (et la bande-son en général), il se fait en sens inverse pour ce qui est du cinéma d'animation et du vidéoclip, à l'aide de la bande-son. En effet, dans ce cas, le montage de l'image est effectué en second lieu, en fonction de la musique et de la bande sonore qui est montée en premier. Le montage des images dans le vidéoclip des Colocs est d'ailleurs souvent effectué de cette façon, en fonction des rythmes de la musique.

ANNEXE II

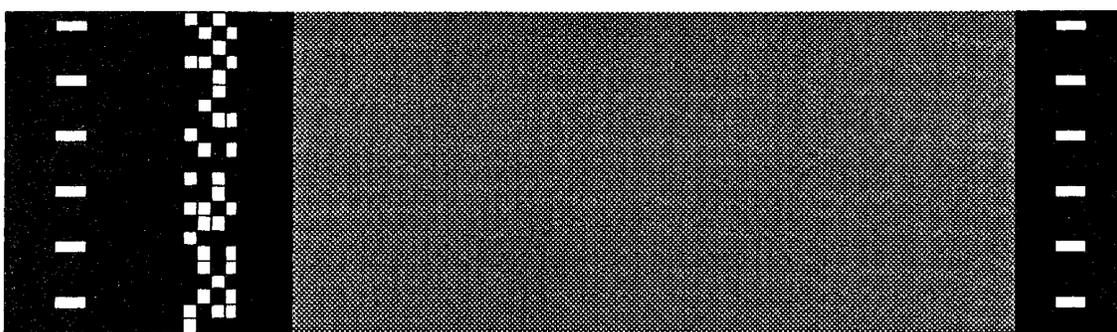
Figures

35 mm stéréo



son analogique

35 mm CDS (Cinema Digital Sound)



son numérique

Figure 1 : L'enregistrement optique (analogique et numérique du son)

Avec la reproduction optique du son, la piste sonore apparaît, par enregistrement photographique, sous la forme d'une bande latérale étroite placée sur le bord de la pellicule, entre les perforations et la bande image, ce qui élimine le problème de la synchronisation du son avec l'image. Les premiers procédés d'enregistrement optique du son sur la pellicule sont dits analogiques, du fait que les variations du signal optique apparaissant sur la piste sonore sont proportionnelles aux variations d'intensité et de fréquence du son original.

Le son numérique (anglicisme) est une transformation du son original en une série de nombre binaires, les octets (*bits* ou *binary digits*, suite de 0 et de 1). L'enregistrement du son sur la pellicule s'effectue par une inscription optique (photographique) de l'information en mode binaire, sous la forme d'une série de carrés microscopiques opaques ou transparents (qui représentent chacun un caractère, 0 ou 1). L'enregistrement optique numérique du son limite la perte de qualité sonore au moment de la reproduction du son, par rapport aux procédés analogiques.

